El teatro y la (re)construcción del sujeto y la memoria colectiva

Roger Mirza
Universidad de la República, Uruguay

¿Qué llevó a Carlos Liscano a convertir en un espectáculo teatral unipersonal su relato "El informante" escrito en 1982 en prisión y publicado en 1994 en edición bilingüe sueco-española en Suecia, con el título "La vida al margen" y posteriormente en Montevideo como relato que daba nombre a una colección de textos narrativos en 1997 "El informante y otros relatos" (Trilce, 1997)? Este texto singular significó el comienzo de su formidable carrera y destino de escritor: "con ese texto supe que era escritor", dirá en una entrevista (Mirza, 2003a). El tránsito al teatro empezó con su experiencia como traductor de Peer Gynt y "asistente para todo servicio" durante seis meses para el Teatro Real de Suecia y su presentación en Sevilla en la Expo del V Centenario, seguido de otros contratos como asesor. A partir de allí, nos señala el autor

> "Decidí hacer una versión teatral de *El informante* que se estrenó en Estocolmo en 1994 con Pepe Alaniz y fue presentada en algunas ciudades de Suecia. Y cuando volví a Uruguay decidí hacer aquí *El informante*. Era un metejón. Yo conviví con ese texto desde 1982 hasta el 98, dieciséis años." (Mirza 2003a.)

En Montevideo se estrenó en la Alianza Francesa, con Pepe Vázquez como actor, el 7 de agosto de 1998, bajo la dirección del propio Liscano. En una entrevista personal, el autor subrayó esa necesidad de llevar al teatro ese texto, de convertir ese largo discurso autoficcional ya publicado como texto narrativo, en un parlamento de un actor frente a espectadores reales (Mirza, 2003b). Se trata de pasar de la diégesis a la mimesis, de la narración a la acción representada, de la intimidad de la escritura a la oralidad y el contacto vivo con los otros, la presencia simultánea, la recepción inmediata de los espectadores en la permanente interacción que instaura la palabra hablada y la presencia de los cuerpos en el teatro. Situación muy diferente a la del

relato escrito producido en la soledad y la intimidad de la escritura y de la lectura. Un tránsito también de la creación individual y aislada a la emisión pública y la recepción colectiva de la representación teatral. Pero ese tránsito requirió de doce años para ser posible en Suecia y de dieciséis años para su presentación en Montevideo.

En su intervención en el Primer Coloquio de Teatro de Montevideo en octubre de 2005[1] Liscano planteaba que después de 20 años de la caída de la dictadura había muy pocas obras teatrales (11 espectáculos) que se ocuparan de denunciar la impunidad de los crímenes de lesa humanidad cometidos por la dictadura, y se preguntaba sobre el por qué de esa escasez "¿acaso no nos interesa lo que les pasó a nuestros conciudadanos?" (Liscano, 2007, 375). Asimismo atribuía esa parquedad a la Ley de Caducidad de la pretensión punitiva del Estado, confirmada por el plebiscito de 1989, que impedía el juicio y castigo a los militares responsables de crímenes durante la dictadura. Sin embargo, consideramos que la promulgación y vigencia de esa ley es más bien síntoma y no causa de la reticencia para abordar el trauma dejado por el terrorismo de Estado.

Ante la experiencia traumática provocada por la dictadura y el terrorismo de Estado "la necesidad de elaborar, interpretar y reconstruir un pasado a partir de la fractura que produjeron las dictaduras y el terrorismo de Estado no sólo en Uruguay sino en todo el Cono Sur de América en las décadas del setenta y el ochenta", se enfrentó a "las constricciones del poder, la manipulación de la memoria colectiva por un discurso monopólico" que dominaba los medios de comunicación, así como al temor de un retorno de los militares al poder, todo lo cual multiplicó "las dificultades de elaborar la experiencia colectiva del horror" (*cf.* Mirza, 2005, 3). Por otra parte, el miedo al retorno del terror, las complicidades del nuevo gobierno y las carencias de un parlamento que votó en 1986 la mencionada ley de "Caducidad", contribuyeron a bloquear las posibilidades de elaboración colectiva del trauma. De allí su persistencia y el retorno una y otra vez de ese pasado, así como el fracaso de un nuevo intento de derogar dicha ley en otro plebiscito nacional en el 2009.

Sin embargo, como señala Ricœur ante el trauma social inasimilable se vuelve necesario el 'trabajo' de la memoria para re-inscribir en ella lo irrepresentable traumático, es decir volverlo narrable y transformar el trauma en *recuerdo* a través de una memoria crítica, porque "si la memoria-repetición se resiste a la crítica, la memoria del recuerdo es una memoria crítica" (2000, 96[2]). De allí que resulten imprescindibles los rituales de reparación, el ejercicio de la memoria, la incorporación de testimonios, el reconocimiento de los hechos, para restaurar los lazos de convivencia destruídos por el poder totalitario. Pero la intensidad del trauma, así como la violenta tensión entre diferentes valoraciones de los hechos, "entre los militantes de la memoria y los traficantes del olvido" (Viñar, 1995, 54), hacían muy difícil esa elaboración.

Frente a las carencias de los relatos históricos, al silencio deliberado y más o menos cómplice con el discurso oficial, la memoria crítica ofrece la posibilidad de romper con esa hegemonía, de rescatar fragmentos obliterados, de hurgar en las zonas dolorosas y hablar sobre lo no dicho. Durante varios años, en la postdictadura, algunos discursos críticos han propuesto interpretaciones y relatos en los intersticios de la historia ofi-

[1] Retomada en su artículo "El dramaturgo, el actor y la escena" (Liscano 2007, 375-380).
[2] Citamos por la edición francesa. Las traducciones de las citas de Ricoeur son nuestras.

cial, para socializar la violencia e inscribirla en un discurso, para volverla transmisible y, como forma de erosionar su poder aislante y destructor. En la literatura aparecen, también, relatos que exploran las experiencias del horror en una simbolización que favoreció las posibilidades de escenificaciones posteriores en el teatro, por la socialización que supone la circulación del libro y su legitimación en el campo intelectual a partir de los comentarios de la prensa oral y escrita, las entrevistas a los autores, todo lo cual contribuía a la inscripción del tema en la memoria colectiva.

Las mayores dificultades de elaboración de la experiencia del terror en el teatro provienen de la carga que supone el encuentro colectivo de actores y espectadores en presencia, con la intensidad evocadora de la escenificación. De allí, en parte, la reticencia del teatro desde sus orígenes griegos a la representación de excesos de violencia en escena, y también el rechazo del público, como ocurrió con el estreno en Montevideo de *Pedro y el Capitán* de Mario Benedetti, con dirección de Atahualpa del Cioppo (El Galpón, setiembre de 1985), sólo unos meses después de la asunción del nuevo gobierno y demasiado cerca de los tiempos del terror. La obra tuvo que ser retirada de cartel después de unas pocas funciones por las reacciones del reducido público que permanecía en profundo silencio durante la representación, o que se retiraba incluso antes de que terminara la obra o se iba al final sin aplaudir, como nos señaló en una entrevista Rubén Yáñez (1997), fenómeno singular en las costumbres teatrales montevideanas; mientras que en México, ante un público cuya semantización del espectáculo no involucraba experiencias traumatizantes tan próximas, el espectáculo superó las cuatrocientas representaciones (Mirza, 1997).

Probablemente por las mismas razones existen en los años inmediatamente posteriores a la dictadura, tan pocas puestas en escena que retomen directamente el tema del terrorismo de Estado. Además de la mencionada obra de Benedetti, pueden mencionarse *El combate del establo* (1985) de Mauricio Rosencof y *Crónica de la espera* (1986) de Carlos Manuel Varela que tuvieron muy discreta recepción y *El silencio fue casi una virtud* (1990) de María Azambuya cuya cuidadosa puesta intimista resultó de fuerte impacto y eficacia. Esos espectáculos se multiplicaron, en cambio, a medida que se alejaban de los hechos, desde fines del siglo XX, con espectáculos sobre textos uruguayos que retomaban la experiencia de la represión, la violencia, el miedo y la tortura durante el terrorismo de estado[3].

[3]Enumeramos loa más destacados estrenos desde 1996 a 2015, con un notable incremento a partir del 2002 *¿Dónde estaba usted el 27 de junio* (Teatro de la Alliance Française, 1996) de Alvaro Ahunchaín, *El Bataraz* de Mauricio Rosencof (por un actor chileno en Puerto Luna, 1996), *El informante* (Teatro de la Alianza Francesa, 1998) de Carlos Liscano, *Cuentos de hadas* (El Galpón, 1998) de Raquel Diana, *En voz alta* (Puerto Luna, 1998) y *Por debajo de los muros* (Puerto Luna, 2000) de Lupe Barone, *El estado del alma* (Teatro del Notariado, 2002) de Alvaro Ahunchaín, *En honor al mérito* (El Galpón 2002) de Margarita Musto sobre el asesinato de los senadores Zelmar Michelini y Gutiérrez Ruiz, *Memoria para armar* (Teatro Circular, 2002) de Horacio Buscaglia sobre textos de ex prisioneras políticas, *Las cartas que no llegaron* de Raquel Diana y Mauricio Rosencof sobre la novela de Rosencof (El Galpón, 2003), *Sarajevo, esquina Montevideo* de Gabriel Peveroni (Puerto Luna, 2003), *Elena Quinteros. Presente* (Sótano del bar Mincho, 2003), de Gabriela Iribarren y Marianella Moreno, sobre el secuestro, la desaparición y asesinato de una maestra uruguaya arrancada de los brazos de altos funcionarios de la Embajada de Venezuela cuando buscaba asilo, *Nadie vio nada* de Hugo Mieres (Salón Comunal Nº 5, Punta Carretas, 2003), irónicamente representado en un salón que fue parte de la Cárcel de Punta Carretas, *Compañeros* (2005) de Luis Fourcade, *El disparo* (2006) de Estela Golovchenco, *Malezas* (2006) de María Pollak, *La embajada* (2007) de Marina Rodríguez, *Resiliencia* de Marianella Morena a partir de *El furgón de los locos* de Carlos Liscano (2007), *Detrás del olvido* (2008) de Leonardo Preziosi, *El hombre que quería volar* (2009) de Carlos Manuel Varela, *No digas nada, Nena (*2009) y *1975* (2015) de Sandra Massera, *El examen* (2010) de Carlos Rehermann, *Or, tal vez la vida sea ridículula* (2010) y *Ex, que reienten los actores* (2012)

Un importante indicador de la buena recepción que tuvieron estos estrenos y del cambio de actitud del público fue la permanencia en cartel o las reposiciones de varios de ellos en más de una temporada, como fue el caso de *El Informante* (1999 y 2003), *Cuentos de hadas* (1998-2004, incluyendo giras por Europa), *Memoria para armar* (2002-2003), *Elena Quinteros. Presente* (2003-2004), *Las cartas que no llegaron* (2004-2006), *Interrogatorio en Elsinor* (2005), *Pater noster* (2006), *Crónica de la espera* (2007-2008), *La embajada* (2007-2008), *Resiliencia* (2007-2008), *Detrás del olvido* (2008-2009), *Antígona oriental* (2012-2013).

Esta creciente presencia de obras que favorecían una elaboración del trauma, a través de la representación teatral como espacio simbólico y lugar privilegiado de reconstrucción de la memoria y el imaginario social, responde a la necesidad de romper el pacto de silencio, como forma de reconstrucción de una imagen identitaria, en una reacción opuesta a la de los espectadores de *Pedro y el Capitán*.

El informante de Carlos Liscano integra un conjunto de espectáculos unipersonales en los que un sujeto relata su historia individual como víctima de los desbordes del poder. Se trata de discursos confesionales donde predomina una relación de intimidad entre el actor/personaje y los espectadores, con una gran proximidad entre ambos y una tendencia a acercar la representación a la confesión, al testimonio de lo vivido, una reivindicación de la memoria personal y de la trasmisión oral, un intento de provocar la incorporación del recuerdo privado a la memoria colectiva y a la historia, aunque sin dejar de subrayar la función simbolizadora de esta inscripción de una experiencia íntima en el discurso público, como sucede también en *El bataraz, En voz alta, Nadie vio nada, Elena Quinteros, presente, Resiliencia.*

En la mayoría de estos espectáculos la sucesión de escenas no desarrolla una acción en el sentido tradicional, ni se apoya en la creación de diferentes personajes y el cruce de sus destinos para construir una trama. Más aún, existe un predominio de la narración del único actor/personaje, quien podrá desdoblarse por breves momentos para representar miméticamente un diálogo entre dos personajes, para volver en seguida a su condición de relator/actor en primera persona. También se reduce al mínimo la construcción de un espacio imaginario en escena con determinados elementos concretos, a favor de la creación de ese espacio a partir del solo discurso del personaje quien incorpora la diégesis como narración de los hechos pasados, en medio de la mímesis como representación de palabras y acciones insertas en su relato. La escenificación se acerca, así, a las condiciones del relato oral aunque la enunciación en primera persona con la realización de determinadas acciones y la presencia carnal de ese personaje que cuenta en primera persona una experiencia límite contrastan con lo diegético de la narración[4].

Es interesante señalar en el caso de estos monólogos que *El bataraz, El informante y Resiliencia* (a partir de *El furgón de los locos*) son textos ya publicados anteriormente como relatos, transformados luego en textos dramáticos y espectáculos teatrales. Es

de Gabriel Calderón. *Pogled* (2011) de Iván Solarích, *Antígona oriental* (2012) de Marianella Morena, *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur* (2013) de Santiago Sanguinetti, en una proliferación de obras que en los últimos años incorpora la autoficción, la ciencia ficción y la caricatura.

[4]Sobre los unipersonales de testimonio ver Beatriz Trastoy, 2002.

también el caso de *Memoria para armar* que se apoya en el libro del mismo título (2002), donde se reúnen textos testimoniales de mujeres que relatan sus propias experiencias traumáticas durante la dictadura. Como señalamos la publicación previa de estos relatos favoreció su recepción como espectáculos teatrales, por la socialización y legitimación que implican la aparición y circulación del libro.

Nos detendremos ahora en ese notable ejemplo de relato confesional en primera persona, *El informante*[5] de Carlos Liscano, estrenado en Estocolmo con dirección del autor en 1994 y en Montevideo en 1998, también bajo su dirección y cuyo texto se incluye en el libro *Teatro* (2001). A partir de la primera didascalia (que naturalmente no se encuentra en la versión narrativa anterior publicada en 1997) se ubica un lugar indeterminado y casi totalmente despojado, y se informa que el personaje "habla a una Comisión que ha venido a verlo". El personaje inicia su monólogo diciendo: "A pedido de la comisión que se ocupa de mí voy a contar mi tragedia..." introduciendo el intertexto kafkiano (el famoso *Informe para una academia*), como forma de proponer una situación de enunciación (Liscano, 2001, 149). En el mismo sentido aunque en forma más vaga el manuscrito original decía: "Habla a un público imaginario." Por otra parte se agrega como elemento desrealizante que introduce un aspecto no mimético y con algo de sueño surrealista:

> "Tiene en la mano un paraguas sin tela, que abre y cierra, con el que apoya su discurso. El violoncelista está en escena. Se oye el violoncelo. El personaje entra con el paraguas abierto. Cierra el paraguas, Fin de la música." (Liscano, 2001, 149).

En seguida se inicia el largo parlamento: "A pedido de la comisión que se ocupa de mí voy a contar mi tragedia..." (Liscano, 149[6]) que se prolongará sin interrupciones hasta el final. La creación de esa comisión responde a la necesidad de construir una situación de enunciación, de crear una acción –nos señaló el autor- de no limitarse a un relato (2003a). Se trata de construir apoyaturas dramáticas y algunos elementos físicos mínimos, en un escenario totalmente despojado: un colchón, una almohada y un cajón con pequeños objetos, mientras alguien toca el cello, para convertir el relato en acción representada. Sin embargo esa Comisión –como en Kafka- nunca aparece ni hay ninguna referencia a ella en las demás acotaciones del texto ni en la escenificación.

En la transformación de un texto narrativo en un texto dramático y en un espectáculo teatral no se trata simplemente de una "transcripción metalinguística de un texto previo" a otro que recurre a diversos soportes y canales, como señala De Marinis

[5] Gabriela Sosa aporta en su imprescindible libro sobre Liscano, varias precisiones sobre la historia del texto, con cambios "muy significativos". Escrito primero en la cárcel como "No hay salida", el texto pasó luego a llamarse *La edad de la prosa* y con ese nombre fue incluido en los *Manuscritos de la cárcel* publicados en 2010 por Ediciones del Caballo Perdido (Sosa, 2014, 16). La versión teatral de la obra fue publicada en edición biblingüe en Suecia en 1994. En Montevideo aparece con el título "El informante" como narración en el libro: *El informante.y otros relatos.* Montevideo, Trilce, 1997. Posteriormente es incluido como obra dramática en su libro *Teatro*, Montevideo, Trilce, 2001, p. 147-170, con una larga acotación inicial, y otras muy pocas y breves a lo largo del texto, generalmente para marcar algún movimiento.

[6] Las citas del texto se harán a partir del libro *Teatro* (Trilce, 2001), aunque señalaremos algunas de las diferencias que existen entre éste y el manuscrito (a máquina) que me fuera proporcionado por el autor, con correcciones en tinta negra del propio autor, para la puesta en escena de 1998 y que podríamos fechar en 1998 (aunque la parte a máquina sea sin duda anterior a las correcciones manuscritas).

(1982, 30), sino de la creación de un nuevo objeto artístico que se despliega en el espacio y en el tiempo, a partir de diferentes sistemas semióticos y una multiplicidad de significantes de diferente naturaleza, sonoros y visuales, en una polifonía sígnica que genera una nueva producción de sentido. Esa transformación implica la incorporación al texto dramático de "matrices textuales de representatividad o de teatralidad", como señala Ubersfeld (1977, 20[7]), que permitirán crear el espectáculo teatral. De modo que si la transformación de la novela en texto dramático ya inscribe el nuevo texto en otro género con sus propias convenciones que incluyen esas "matrices de teatralidad", que transforman la diégesis en mímesis y la enunciación narrativa, con sus relatos y descripciones, en el doble texto dramático -dialógico y acotacional-, esa reescritura supone no sólo una reformulación de la enunciación de los personajes, sino también del enunciado mismo que deberá crear las divisiones en escenas, los elementos físicos de la representación, referidos al espacio y al cuerpo, la voz y los movimientos del actor, con elementos descriptivos y acotaciones para las indicaciones situacionales y gestuales, además de la creación de nuevas estrategias para captar al receptor, en función de una puesta en escena espacial y cuya condición temporal no permite relecturas ni detenciones para una mejor recepción del texto por parte de los receptores.

De modo que el texto debe reconstruirse en función de sus nuevas condiciones de enunciación y de su relación con el destinatario. Mientras el relato se dirige a un lector que semantiza la propuesta del texto narrativo, el texto dramático suele incluir a través de las acotaciones las circunstancias de la enunciación de los parlamentos, ponerlos en situación, de modo que el enunciado del relato pasa a diseminarse en las didascalias y en los parlamentos de los personajes y el texto dramático prefigura, así, la puesta en escena, en una reescritura que debe transformar la "tensión narrativa" en "tensión dramática y escénica" (Pavis, 1987, 180).

Además de las acotaciones iniciales, las frases iniciales de *El informante* introducen un buscado distanciamiento entre el sujeto que enuncia y el contenido de su relato, como forma de equilibrar la excesiva intimidad del discurso autobiográfico y los extremos de violencia a los que se refiere. De allí un estilo casi impersonal, un estilo lacónico y ajeno. Pero, al mismo tiempo, un estilo centrado principalmente en el lenguaje mismo y en la necesidad de escribir. La escritura como salvación, como única salida al horror. Como señala Carina Blixen: "El informante plantea otra función del lenguaje: sólo él asegura la persistencia de la persona en una situación límite en la que su identidad está amenazada." (2006, 73) También señala que "escribir fue una manera de romper con la parálisis del terror y despertar ese mundo interior que no debe entregarse ni dejarse morir" (81). En un sentido similar, Gabriela Sosa, aunque refiriéndose a la obsesión del autor por la reescritura permanente de sus textos, cuya fuente es "la propia literatura de Liscano" señala que "El espacio de la escritura se busca como aquel regido por reglas propias, autosostenido, fundante de sus propias apoyaturas, a diferencia de la realidad impuesta" (Sosa, 2014, 67) en alusión a la prisión y la tortura. Y agrega:

[7]Las versiones al español de las citas del libro de Marco de Marinis, del mismo modo que las del francés de Anne Ubersfeld o de Patrice Pavis, son mías.

> "La experiencia de crear un mundo propio hecho de palabras transforma el acto de escribir en una defensa del anhelo de libertad: el objetivo trasciende la experiencia carcelaria y se mantiene hasta el presente." (67.)

En su origen, la vocación de escritor autoasumida a partir del momento en que nace en la cárcel, era afirmada como destino único y como autoconstrucción de su condición de sujeto, como dice en la contratapa de *Oficio de ventriloquia* (2011), citado por Sosa:

> "Era la busca, me buscaba como sujeto, quería saber quién era, quería ser yo. El que yo quería ser se definía escribiendo. Toda mi vida estaba en función de la escritura." (Sosa, 2014, 74)

Pero agrega: "Ya no es así [...] La creación literaria como pretexto para ser, ha dejado de interesarme. Me ocupa la escritura como acto de reflexión." (74.) De allí la permanente reescritura de sus textos. En realidad se trata de otra forma de construirse como sujeto, siempre a partir de la escritura. Una variante de la misma obsesión que apuesta a la literatura como un absoluto.

Volviendo al *Informante*, después de la referencia a la Comisión como forma de justificar el relato del yo y de compensar la brutalidad de los hechos el personaje hace una síntesis de su tragedia y de su punto de partida:

> "A pedido de la Comisión que se ocupa de mí voy a contar mi tragedia. Que no es larga, pero es una tragedia. Esta es mi tragedia (levantando los papeles que están sobre el cajón), parte de ella. Muchas veces empecé a contarla y cada vez comencé diciendo que me habían pegado. Tal vez eso no estuvo bien pero era la verdad. Me parecía importante empezar por la verdad. Un día yo volvía a casa. Paró una camioneta, bajaron tres individuos me subieron y me trajeron. Yo nunca he hecho nada a nadie. Nunca he hecho nada a nadie. Ni a favor ni en contra. No soy creyente. No me interesan las cuestiones raras. Yo pagaba el alquiler. Iba al mercado y compraba carne, compraba vino, compraba pan, hacía cola cuando había que hacer cola. Tenía documentos, cantidad de papeles que probaban que yo era yo [...] No es que tenga intención de quejarme pero empezaron a pegarme desde que me metieron en la camioneta. También hubo baños de agua fría, eso es mucho peor. Desnudo, un chorro de agua." (2001b, 150)

Los detalles de la vida cotidiana, el estilo coloquial y el tono aséptico y distante, se van a conservar a lo largo de toda la obra. La enumeración de acciones sencillas, la medianía del personaje que se autodefine a través de una serie de negaciones y su inserción en un conjunto de hábitos comunes, esa insistencia en subrayar su integración a las rutinas sociales, su propia masificación incluso, buscan reivindicar su pertenencia al grupo, al colectivo y a la especie, de la que es excluido por el trato que recibe de sus torturadores, es decir su derecho a la condición humana. Al mismo tiempo, su

aparente desapego, su apatía y pasividad, no exentas de cierta ironía, generan un fuerte contraste con la acción represora de la que es objeto, como reacción ante una situación límite.

Esa distancia y laconismo conspiraban, incluso, contra las necesidades del actor Pepe Vázquez quien buscaba 'detalles morbosos' en el texto para poder construir su papel, como nos declaró en una entrevista (Mirza, 2003b). Los necesitaba para descubrir la vibración del personaje detrás de las acciones, la emoción que le permitiera encontrar el tono, la voz, para dar cuerpo y crear al personaje. A su vez esa necesidad de detalles concretos que reclamaba el actor se oponía a las defensas del escritor, así como a su exigencia de despojamiento y máxima concentración en la palabra, un rigor y un pudor que le hacen utilizar con frecuencia la simple alusión, la reticencia o incluso el humor, para referirse a los detalles de la violencia física:

> "Después empezaron dos amigos de El Rubio con una manguera de goma. Eso sí que fue inolvidable. Habían pasado meses y seguía doliéndome. Pero lo bueno fue, después de aquella jornada de manguera, que durante un tiempito no apareció nadie (Breve silencio). Es increíble, uno empieza a pasarla bien, modestamente bien unos días, y ya se cree que es para toda la vida." (Liscano, 2001b, 154)

Ese pudor reaparece en forma permanente en el texto, porque "no se puede hablar de la tortura y mucho menos mostrarla, es algo demasiado íntimo, que pertenece a las intimidades del cuerpo, como la actividad sexual" (Mirza, 2003a).

La escritura literaria (narrativa o dramática), como otras actividades simbólicas, frente a la experiencia del aislamiento, el castigo físico, la violación del cuerpo, además de la vigilancia y el control total del individuo impuestos por el poder, en el panóptico de la vigilancia permanente (Foucault, 1993, 177), posibilita la recuperación de la intimidad con uno mismo y con el propio cuerpo, abre un espacio de libertad para la palabra y el lenguaje, así como la posibilidad de un encuentro simbólico e imaginario no coactivo con el otro y con los otros, un encuentro que en el teatro se vuelve al mismo tiempo contacto directo a través de la voz y el cuerpo.

La obra termina, después de una falsa salida, con una interpelación al público que cobra la fuerza de un grito: "¿Qué carajo hacemos aquí?" (2001, 170) como ruptura discursiva y gestual al mismo tiempo, un corte con el tono declarativo de la elocución que sacude a los espectadores y cambia el sujeto y el contexto de enunciación, un grito de alguien que toma conciencia de la presencia de los espectadores y replantea las convenciones introduciendo un "nosotros" que compromete al actor, al personaje y al público.

El informante y *En voz alta*

Esa búsqueda de un encuentro no coactivo con los otros es llevado al extremo en otro espectáculo estrenado en el mismo año que *El informante,* un par de meses después: *En voz alta* de Lupe Barone, bajo la dirección de Iván Solarich y con Lucía Arbondo y un músico en escena (Puertoluna, 1998). El paralelo no puede ser mayor,

se trata de otro espectáculo unipersonal que también retoma en primera persona y con total despojamiento la experiencia de la tortura y la reclusión pero que en lugar de presentarse como un "informe" elige el tono intimista de una "confesión" personal dirigida a cada uno de los espectadores. El título alude al tránsito entre lo que se calla y lo que se dice "en voz alta", aunque en la obra se trata de una elocución apenas susurrada. En un tono de confidencia, un susurrado monólogo de una víctima del terror, el personaje relata en primera persona algunos aspectos de su peripecia. Allí, la delicadeza del contacto de la actriz/personaje con sus propios recuerdos y fantasmas, junto con su total despojamiento en vestimenta y gestualidad, intensifican el tono y la calidad de la comunicación. Descalza y cubierta con una liviana túnica, en el reducido espacio de una habitación lo que genera una gran proximidad con el público (una treintena de personas) la actriz/personaje, interpela con su voz queda y su mirada al espectador, dirigiéndose por momentos a cada uno de ellos, sosteniendo su mirada, tendiendo la mano, ofreciendo algún objeto.

Esas condiciones de la enunciación determinan la particularidad de esa intimidad y resultan esenciales en la producción de efectos de sentido en el espectador, reforzando la situación confesional del monólogo y la tematización de la necesidad de revelar lo secreto, de contar lo nunca dicho, como forma de compartir un recuerdo excesivo, pero también una culpa no confesada. Al sufrimiento físico se agrega el largo sufrimiento moral, el sentimiento de culpa por "las heridas que ha causado a otros" y la imposibilidad o dificultad de curarlas, lo que acentúa la soledad y el desamparo del sujeto. A su vez las repeticiones generan un ritmo salmodiado, la música estructura y articula la emoción, las dificultades del decir son superadas por la cadencia.

A diferencia de *En voz alta*, en la obra de Liscano todo es distante y desapegado. No existe interpelación directa al espectador ni contacto visual y gestual deliberado. Del mismo modo, la distancia física entre el actor y los espectadores es mayor. En la obra de Barone los espectadores están sentados alrededor de la actriz en el mismo nivel e igualmente iluminados por una luz neutra mientras que la actriz se acerca a ellos en voz baja e incluso parece dirigirse a cada uno mientras habla recorriendo el círculo al mismo tiempo que los interpela en segunda persona como destinatarios posibles de su confesión: "No, no te asustes, son cosas nomás que se me ocurren" en un recurso que se reitera varias veces como hilo conductor y forma de escandir esa interpelación: "No, no te pongas así…", "No, no te rías, no, estaría mal", del mismo modo que la creación de una intimidad con el espectador: "Ahora que lo pienso, nunca le dije esto a nadie", "Cada uno sabe qué penas arrastra, cada uno sabe dónde le duele el dolor que no puede confesar al médico" (Barone, 1998).

El personaje retoma el tema de la enunciación, la necesidad de contar, antes de iniciar el relato propiamente dicho, con los fragmentos de acciones y circunstancias, pero también, como en *El informante*, la necesidad de reconocerse en el receptor-expectador, la reivindicación de su condición humana, de su pertenencia al grupo, de remontar los desencuentros y sufrimientos: "Sí, sí, te cuento. Hacía unos siete u ocho meses que estaba detenida, todavía una andaba con la piel erizada de la máquina." (1998.)

Nuevamente aparece el estilo alusivo y el pudor, ya señalados en *El informante* de Liscano para referirse a la tortura, como sucede también en *El bataraz* de Rosencof, donde un gallo imaginario que acompaña al preso es el que sufre los golpes y maltratos cuyos efectos se mencionan. Los extremos de la violencia y la violación de la intimidad del cuerpo se evitan, y sólo aparecen por lo no dicho y por las escasas y metonímicas referencias corporales: "Todavía una andaba con la piel erizada de la máquina." Es el espectador quien reconstruirá en su recepción lo que es apenas aludido, generándose así una complicidad -reforzada por las interpelaciones directas a cada espectador en singular: "no te rías", "te cuento", y una solidaridad con el público, como ritual reparador, capaz de inscribir en la memoria colectiva el trauma individual y social.

Para concluir, ambas obras son también formas de romper con el silencio encubridor y cómplice con los crímenes de estado auspiciado por el discurso oficial, en un ejercicio de la indagación y la memoria, después de décadas de relatos encubridores, para que la verdad negada o silenciada encuentre en la voz oficial una pequeña confirmación, una socialización parcial que permita una resignificación de instituciones públicas que se habían vaciado de sentido y la restauración de algunas fracturas en la memoria y el imaginario colectivos.

Bibliografía

BARONE, Lupe. *En voz alta*. Texto facilitado por la autora, 1998. Inédito.

BLIXEN, Carina. *Palabras rigurosamente vigiladas. Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano*. Montevideo, Ed. del Caballo perdido. 2006.

DE MARINIS, Marco. *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano, Bompiani, 1982.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1993 (1975).

LISCANO, Carlos. *El informante y otros relatos.* Montevideo, Trilce, 1997.

LISCANO, Carlos. *El informante*. Texto para la puesta en escena facilitado por el autor, 1998. Inédito.

LISCANO, Carlos. *El furgón de los locos*. Montevideo, Planeta, 2001a.

LISCANO, Carlos. *Teatro,* Montevideo, Ed. del Caballo perdido. 2001b.

LISCANO, Carlos. "El dramaturgo, el actor y la escena" en *Teatro Rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen. La escena contemporánea: una reflexión impostergable*. Roger Mirza ed. Montevideo, Universidad de la República/Ministerio de Educación y Cultura, 2007: 375-380.

MIRZA, Roger. Entrevista con Ruben Yañez, 1997. Inédita.

MIRZA, Roger. Entrevista con Carlos Liscano. Junio 2003a. Inédita.

MIRZA, Roger. Entrevista con Pepe Vázquez, junio 2003b. Inédita.

MIRZA, Roger. "Construcción y elaboración de lo traumático en el teatro de la postdictadura en el Uruguay" en Osvaldo Pellettieri ed. *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires, Galerna/Fundación Roberto Arlt, 2004: 97-105.

MIRZA, Roger. "Teatro, memoria, trauma social" en *Brecha, El ocho*, octubre 2005, p. 3.

MIRZA, Roger. "Relato, texto dramático y espectáculo teatral. ¿Un tránsito de escrituras? El caso de *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof" en Osvaldo Pellettieri ed. *Texto y contexto teatral*, Buenos Aires: Galerna/Fundación Roberto Arlt, 2006, 115-122.

MIRZA, Roger. *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay*. Montevideo, Banda Oriental, 2007.

MIRZA, Roger. "Teatro, dictadura y derechos humanos" en *Revista Encuentros Uruguayos*. Año I, N° 1, 2008, 123-132.

MIRZA, Roger. "Escenificaciones de la memoria en el teatro de la posdictadura. *Pedro y el capitán, Elena Quinteros presente y Las cartas que no llegaron*" en *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente.* Roger Mirza y Gustavo Remedi editores. Montevideo, Biblioteca Nacional, 2009, 37-85.

PAVIS, Patrice. "Del texto a la escena: un parto difícil" en *Semiosis 19*, jul-dic, 1987, 173-189.

RICHARD, Nelly. "La problemática de la memoria en el Chile de la postdictadura" en Alvaro Rico (Comp.), *Historia reciente. Historia en discusión*, 2008, 61-69.

RICO, Alvaro (Comp.). *Historia reciente. Historia en discusión,* Montevideo: Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (CEIU), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República, 2008.

RICOEUR, Pierre. *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* Paris: Seuil, 2000.

SOSA SAN MARTIN, Gabriela. *Oficio de escritor. Las escrituras del yo en la obra de Carlos Liscano.* Montevideo, Ed. Estuario, 2014

TRASTOY, Beatriz. *Los unipersonales de los ochenta y los noventa en la escena argentina.* Buenos Aires, Nueva Generación, 2002.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre.* Paris, Messidor/Editions sociales, 1977.

VIÑAR, Maren y Marcelo. "La memoria y el porvenir. El impacto del terror político en la mente y la memoria colectiva" en *Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias.* Álvaro Rico compilador. Montevideo, Trilce, 1995, 51-62.